ESTAMPAS Y MODELOS: COPIA, PROCESO Y ORIGINALIDAD EN EL ARTE HISPANOAMERICANO Y ESPAÑOL DEL SIGLO XVIII

1. Español ¿y/o virreinal novohispano?

Desde los primeros estudios sobre arte virreinal los distintos autores plantearon cuestionamientos trascendentales acerca del origen, dependencia o autonomía, derivaciones o influencias, entre el arte europeo, en particular español, y el novohispano. En la primera historiografía fue común la idea de que cuando la pintura española fue "trasplantada" al otro lado del mar, el arte pronto dio frutos. Así lo dijo Manuel Revilla hacia 1921, usando la metáfora organicista de que la tierra en América había sido fértil, pero diferente, por lo que se habían modificado esas floraciones produciendo un arte distinto al "español".[1]

A partir de entonces, múltiples formas de abordar las relaciones artísticas entre ambos lados del océano han dado pie a interpretaciones divergentes. En un artículo del año 2002, por demás polémico, la historiadora del arte mexicana Juana Gutiérrez Haces planteaba todavía una serie de preguntas que consideraba eje del entendimiento de la pintura virreinal. Vale la pena citar sus palabras:

> *Uno de los problemas básicos que se presenta al explicar la pintura novohispana, y quizá toda la pintura americana del periodo virreinal, es precisar cuál es su deuda con la pintura española y cuál con la herencia indígena […]: ¿La pintura novohispana pertenece a la escuela española como una rama independiente o es parte de esta escuela sin más?, pero entonces ¿por qué casi sin lugar a dudas podemos distinguir una pintura novohispana de una española o de una peruana, por ejemplo? ¿Qué tanto podemos hablar sobre la influencia indígena en la pintura novohispana?*[2]

Aunque Gutiérrez propuso una interpretación original de la pintura novohispana, mantuvo dos elementos planteados desde los estudios académicos pioneros del arte virreinal: que ésta era una "rama" del gran tronco de la pintura española (suponiendo un grado de uniformidad que caracteriza a ésta última); y que además la rama novohispana, descrita como variante o escuela de la pintura española, tendría rasgos distintivos y propios, presentes en toda la producción pictórica.

Adelante la autora se referiría a la pintura del siglo XVIII en particular, verdadero motivo de su interés (y del mío), para plantear lo que vio como uno de los problemas de estudio más importantes: "¿Por qué en algunos casos no podemos ir más allá del equívoco 'estilo de una época' para avanzar sobre

[1] Manuel Revilla, *El arte en México* (México: Librería Universal Porrúa, 1923 [1893]), 9.
[2] Juana Gutiérrez Haces. "¿La pintura novohispana como una *koiné* pictórica americana? Avances de una investigación en ciernes", Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas 80 (2002): 47.

el 'estilo personal' de los autores? ¿Por qué apenas distinguimos a [los] pintores del XVIII novohispano entre ellos?".[3] Más allá de la idea, con la que discrepo, del asunto de la uniformidad de personalidades artísticas de los pintores virreinales del XVIII, destaco aquí su concepción de los estilos, dependencias, o influencias entre los artífices de una misma época, incluso en ambos lados del océano.

Justamente uno de los ejes de estudio de buena parte de la historia del arte novohispana, ha sido explicar su independencia o derivación respecto del arte español, y por ende ha indagado en las cuestiones de la circulación de modelos y estampas. Sería imposible aquí realizar una revisión historiográfica que estudiara la concepción de la relación artística entre ambas artes, pero puede afirmarse que, pese a que en años recientes se han publicado interesantes libros sobre arte novohispano, que plantean de manera novedosas estas cuestiones,[4] al abordarse las influencias o la circulación de ideas y modelos artísticos del arte español, suele omitirse lo que sucedía en la América española, o se mencione escasamente. Pareciera que referirse al "arte español" excluyera al producido en los virreinatos.[5] Asimismo pocas son también las investigaciones en torno a la recepción artística del arte novohispano en la península Ibérica.

El objetivo de este texto será aportar algunos elementos de análisis para la interpretación del arte del siglo XVIII en la monarquía española, acortando las distancias geográficas. Dichos elementos, sin embargo, son parte de un proceso de indagaciones en curso, cuyo centro es la pintura, y que toca apenas la escultura. Más que soluciones planteo preguntas y esbozo respuestas, que enlazan la narratividad y la expresividad gestual, con modelos plásticos italianos y franceses.[6]

Propongo que un nutrido grupo de artistas novohispanos del XVIII conformaron un movimiento bastante definido que se difundió a partir de la ciudad de México, y buscó representarse públicamente por medio de prácticas devocionales, sociales y hasta legales, así como meramente artísticas. Considero que su *modernidad* se relaciona con la adopción y adaptación de modelos nuevos y vigentes en un ámbito artístico mayor, principalmente italiano y francés, al tiempo que mantuvieron ciertas tradiciones locales. Estos modelos en la Nueva España suponen una amplia circulación artística, por medio de copias pintadas, estampas y en mi opinión

[3] Gutiérrez, "La pintura novohispana", 47.
[4] Ver, por ejemplo: Luisa Elena Alcalá y Jonathan Brown, eds., *Pintura en Hispanoamérica. 1550-1820* (Madrid: Ediciones El Viso, 2014).
[5] En ese sentido un esfuerzo reciente e importante (2011), aunque hay que decir que también debatido, fue la exposición de la *Pintura de los Reinos*, y los libros que la acompañaron, en los que pocos textos tomaron en cuenta el siglo XVIII. Juana Gutiérrez Haces, Coord. *Pintura de los reinos. Identidades compartidas, Territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII* (México: Grupo Financiero Banamex, 2009).
[6] Por narratividad me refiero a la capacidad de la pintura (y la escultura) de contar historias por medio de herramientas visuales; en tanto que por gestualidad entiendo la representación de las expresiones, tanto faciales como corporales, con las que las figuras humanas representaban acciones y sentimientos como parte de su intención narrativa.

libros, no sólo de grabados, sino también de la teoría del arte, aunque escasea la información sobre cómo llegaron y se utilizaron.[7]

Recientes estudios de la primera mitad del siglo XVIII caracterizan el periodo como un momento muy complejo de cambios en variados ámbitos de la vida. Indagar por qué y cómo se buscaron nuevos derroteros artísticos en ese momento, ayudará a comprender una época de redefinición de rasgos culturales de creciente internacionalización. Tengo para mí que los pintores, y algunos escultores virreinales, quisieron conscientemente relacionarse con el arte allende el mar, y fueron partícipes de un intercambio económico: buscaron modelos europeos, y destinaron parte de sus producciones a clientes o intereses metropolitanos. Pese a la dificultad de valorar en términos cuantitativos o económicos estos intercambios, es patente que ciertos temas (como las castas), y en particular algunos talleres pictóricos, respondieron a demandas peninsulares, lo que si bien no fue un fenómeno exclusivo del siglo XVIII, fue un factor importante en la creación plástica en entonces.

2. Prácticas artísticas conjuntas

El siglo XVIII trajo cambios fundamentales para la monarquía hispánica. La Guerra de Sucesión Española (1702-1713) evidenció influencias externas como la de Francia, especialmente durante los primeros años de Felipe V (r. 1700-1746), que a través del comercio, persistiría también en la diplomacia y las artes. Gran Bretaña, árbitro del orden internacional después de la Paz de Utrech de 1713, mantuvo también un claro influjo como potencia naval hegemónica y manufacturera. Los dos primeros reinados borbónicos intentaron consolidar el papel de España entre el Atlántico y Europa, por lo que el Nuevo Mundo fue desde entonces escenario de experimentos de reforma comercial, hacendaria y eclesiástica.[8]

Todas estas circunstancias aceleraron dinámicas culturales que favorecieron cambios en el gusto y las artes, a los que me referí antes. La ya estrecha relación artística entre la monarquía e Italia tuvo especial significación en algunos momentos de esta centuria. Por ejemplo la reina

[7] Como ejemplo de una compra de libros de teoría pictórica, quisiera citar un documento publicado por José María Lorenzo en el caso de un retablista que, al ser asesinado, provocó que se tasaran y vendieran sus bienes. José María Lorenzo, "El arquitecto ensamblador Mateo de Pinos", Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas 86 (2005):150-151. La venta, en la ciudad de México, duró varios días de diciembre de 1715, y fue anunciada mediante pregón, con lo que asistieron los interesados a comprar materiales del oficio, muebles, obras terminadas y en proceso, y estampas. El día 17, se presentó "…don Juan Rodríguez [Juárez], maestro de pintor y vecino de esta ciudad" y compró "…siete libros del arte de pintura, los cuatro de a más de a pliego y los otros tres de a pliego, en diez y ocho pesos…".

[8] Ver, entre otros Christoph Rosenmüller, *Patrons, Partisans, and Palace Intrigues: The Court Society of Colonial Mexico, 1702-1710* (Calgary: University of Calgary Press, 2008), 11-23; Iván Escamilla González, Matilde Souto Mantecón, Guadalupe Pinzón Ríos, eds. *Resonancias imperiales: América y el Tratado de Utrecht de 1713* (México: Instituto Mora, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015).

Isabel de Farnesio (1692-1766)[9] favoreció una estética centrada en la gracia y la dulzura, privilegiando ciertos artífices en la formación de su colección pictórica, en particular Carlo Maratti (1625-1713) y Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682), los que coinciden con los modelos comunes en la pintura novohispana de entonces.[10] Pero la influencia italiana persistiría en la corte, especialmente gracias a la presencia de Carlos VII (después Carlos III de España) en el trono de Nápoles.[11]

La fundación de la Real Academia de San Fernando de Madrid (1752) bajo el patrocinio de Fernando VI (r. 1746-1759) favoreció la internacionalización del gusto artístico por medio de la formación de profesores y artistas capaces de competir en un mercado artístico cosmopolita. Aunque estas mismas razones fundamentaron la creación, mucho más tardía, de la Real Academia de San Carlos de la Nueva España (1783-1785), los artífices virreinales participaban de prácticas y gustos afines con estos principios desde años antes, pese a que carecían de ciertos modelos artísticos que la Academia Real consideraría adecuados.

La tradición pictórica local en la Nueva España se enriqueció notablemente con las innovaciones europeas desde principios del siglo XVIII, si bien quizá se encontraron "matizadas" tanto por las condiciones particulares de producción, como por la distancia con "los principales centros artísticos". Tal vez a falta de un patrocinio cortesano y continuado en el virreinato, también favoreció la llegada de modelos artísticos divergentes, tanto en la teoría como en la práctica, procedentes de múltiples orígenes. En ciudades como México y Puebla, grupos de pintores intentaron elevar el prestigio de su arte, apoyados por sus amigos intelectuales y patronos que la consideraron "ilustre",[12] o bien la calificaron como "moderna" y "novedosa", señalando que estaban a "la moda" o exhibían el "buen gusto",[13] indicando que estaban al tanto de los modelos artísticos vigentes.

Desde principios del siglo XVIII los artífices tuvieron nuevas prácticas laborales y formas de sociabilizarlas. Ha podido confirmarse que hacia 1717 los pintores, que tradicionalmente estaban agremiados con los doradores, se

[9] No es casual que Antonio Palomino (1655-1726) dedicara a la reina la primera parte de su tratado *Museo pictórico y escala óptica* (1715).
[10] Giuseppe Bertini, "La formación cultural y la educación artística de Isabel de Farnesio en la corte de Parma", *El arte en la corte de Felipe V*, cat. exp., (Madrid: Fundación Caja Madrid, Patrimonio Nacional, Museo Nacional del Prado, 2002), 417-433.
[11] Véase también: María de los Santos García Felguera, "La escuela española en las colecciones de Carlos III", en *El arte en tiempo de Carlos III,* (Madrid: Editorial Alpuerto, 1989), 337-346; Mercedes Agueda Villar, "Una colección de pinturas comprada por Carlos III", en *El arte en tiempo de Carlos III* (Madrid: Editorial Alpuerto, 1989), 287-296.
[12] El *Diccionario de Autoridades* definía ilustre como "Magnifico, noble, claro, o elevado sobre los demás, notoriamente por naturaleza, o méritos". *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las phrases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua* (Madrid: Imprenta de la Real Academia Española, por los Herederos de Francisco del Hierro, 1734), t. IV, 212.
[13] El término "moderno" se refiere a lo "que es o sucede de poco tiempo a esta parte", y moda al "uso, modo o costumbre. Tómese regularmente por el que es nuevamente introducido, y con especialidad en los trages y modos de vestir", Ibídem., 584.

alejaron de dicha corporación.[14] Poco tiempo después, hacia 1722, se reunieron en torno a una academia que tenían los hermanos Nicolás (1667-1734) y Juan (1675-1728) Rodríguez Juárez, propiciando la adopción de nuevos modelos plásticos. Aunque se conservan escasas noticias de dicha academia, es evidente que fue un espacio ligado a la mudanza pictórica.

A lo largo de la centuria se disolvió la separación de oficios especializados, antes defendida por medio de las ordenanzas, de tal suerte que cada vez más pintores ejercieron labores escultóricas y retablísticas, así como escultores y entalladores completaron los trabajos de policromía de sus obras.[15] El rebase de límites de especialización laboral había sido motivo de importantes pleitos en las décadas entre 1670 y 1690 en la ciudad de México, favoreciendo también que se juraran ordenanzas en Puebla.[16]

La unión de pintores en torno a los Rodríguez Juárez provocó algunas pujas conjuntas para la realización de aparatos festivos, mientras que anteriormente era común que compitieran entre ellos por este tipo de trabajo. Los artífices volvieron a reunirse unos años después, ahora alrededor de José de Ibarra (1685-1756), discípulo de los anteriores. En 1753 solicitaron, al lado de los grabadores, que se impidiera la venta de obras por tratantes, así como la aceptación de aprendices de baja calidad social. En 1754, 1755, y de nuevo en 1768, esta ultima vez junto con los escultores, los pintores firmaron poderes para solicitar en el reconocimiento real para su academia, equiparándola con la de San Fernando de Madrid.[17] En el trasfondo de estos actos legales se encontraba una concepción pictórica que reclamaba atención y reconocimiento, basada en una teoría a estas fechas tan internacional como los gustos pictóricos que producían una circulación de modelos visuales constantes. Las reflexiones de carácter teórico se traslucen en los argumentos jurídicos como la limitación del ejercicio de la pintura, los pleitos de su cofradía, o la búsqueda de reconocimiento oficial de la academia, así como en algunos de sus propios escritos. En estas academias independientes (puesto que funcionaron hasta donde sepamos gracias a sus

[14] Aunque la palabra gremio siguió utilizándose para referirse a grupos de artífices especializados, y en épocas posteriores se retomara el problema de la legislación, en estricto sentido se abandonó la vida gremial, los pintores dejaron de elegir representantes y participar de los pleitos con otros artífices. Paula Mues Orts, *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*, (México: Universidad Iberoamericana /Departamento de Arte, 2008).

[15] Pese a que se ha generalizado la idea de que el sistema gremial abarcó toda la producción virreinal, existen evidencias de que en estricto sentido en varios periodos los artífices trabajaron desde sus talleres pero sin sujeción a los ayuntamientos, así como que las ordenanzas fueron promulgadas en pocas ciudades y por lo tanto no abarcaron el gran territorio novohispano.

[16] Véase: Karina Flores, “José de Alzíbar. De la tradición del taller a la retórica de la Academia. 1767-1781” (Tesis de Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016); Leonor Labastida, “Patrocinio artístico vasco en la ciudad de México. La cofradía de Nuestra Señora de Aránzazu y el Colegio de San Ignacio de Loyola, Vizcaínas” (Tesis doctoral, Universidad Autónoma de México, en proceso).

[17] Para la primera interpretación de los documentos, véase: Xavier Moyssén, “La primera academia de pintura”, Anales del instituto de Investigaciones Estéticas 34 (1964):15-29; en tanto para una discusión sobre su importancia: Mues, La libertad del pincel, 239-317.

propios medios) debieron circular textos, grabados y pinturas, que se volvieron parte de los lenguajes comunes de sus miembros.

En este ambiente puede ubicarse la traducción manuscrita del texto italiano del padre jesuita Francesco Lana, *El Arte Maestra*, que veía a la pintura como una dualidad entre pensamiento y práctica. Esta traducción supuso para los pintores novohispanos hacer una reflexión, y un ejercicio de síntesis, copia y supresión de ideas artísticas que articularon la resolución plástica de sus obras con la teoría.[18] También en ese entorno se escribió el conocido opúsculo dedicado a la Virgen de Guadalupe de Miguel Cabrera (h. 1715-1768), *Maravilla Americana y conjunto de raras maravillas*….[19] En ambos textos se demuestra el conocimiento teórico que tenían los pintores de varios tratados, así como su búsqueda por nuevas fuentes y autores. Otro dato sugerente es la cita en un impreso de Cayetano Cabrera y Quintero (1733), ligado a Ibarra y la cofradía de pintores de México, del texto latino *De Arte Graphica*, el poema del pintor francés Charles-Alphonse DuFresnoy dedicado a la teoría de la pintura, de 1668, que enaltecía el uso del color.[20]

Se ha conservado un expediente documental que constituye otro indicio certero de que las academias independientes en la Nueva España siguieron su curso.[21] Se trata de un concurso de dibujo dentro de la Real Casa de Moneda entre sus tres oficiales. En un recuento de los años que éstos habían estudiado dibujo en la Casa de Moneda, se explica que uno de ellos lo había hecho también «…con los mejores artífices pintores, que hay en esta ciudad…». Como jueces fueron llamados el pintor Francisco Antonio Vallejo «…uno de lo mas distinguidos en el dibujo entre los que profesan el arte de la pintura en esta ciudad» y Alejo de Bernabé, grabador honorario de la Casa de Moneda. Independientemente del resultado del concurso, el caso es de interés como muestra del reconocimiento del que gozaban en su medio los pintores como profesores del arte y de dibujo en particular, y la mención de espacios independientes en los que se estudiaba el diseño.[22]

---

[18] *El Arte Maestra: traducción novohispana de un tratado pictórico italiano*, Estudio introductorio y notas de Paula Mues Orts (México: Museo de la Basílica de Guadalupe, Estudios en torno al arte 1, 2006).

[19] Miguel Cabrera. *Maravilla americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección del arte de la pintura en la prodigiosa imagen de Nuestra Señora de Guadalupe de México* (México: Imprenta del Real y Más antiguo Colegio de San Ildefonso, 1756).

[20] El poema latino mide 549 hexámetros, y resume de forma sumamente didáctica la teoría pictórica clásica, desde Alberti, hasta los debates romanos de las décadas de 1630 y 1640 en Roma. El poema se volvió una referencia fundamental en las Academias de Europa, desde finales del siglo XVII hasta principios del XIX, y sólo en Francia se vio como parte de una polémica que más se debió a la competencia entre artífices de su momento que a diferencias de opinión. El traductor del poema, Roger de Piles, alabó sobre todo la parte del color, sumándose a las críticas contra el director de la academia francesa, Charles Le Brun. Fuera de ese entorno, el poema no se consideró antiacadémico. En: la Introducción de: Charles Alphonse Dufresnoy, *De Arte Graphica (París 1668)*, Edición, traducción y comentarios de Christopher Allen, Yasmin Haskell y Frances Muecke (Génova: Librairie Droz, 2005), 13. Es imposible saber si los novohispanos se refirieron a la primera edición de 1668, o bien a la Roger de Piles, traducido en prosa y anotado.

[21] Recuérdese que en la época se decía que “academia” era dibujar del natural.

[22] AGN, Correspondencia de Virreyes, 1ra. serie, vol. 76, f. 75r- 84 v. Énfasis mío. Creo que en este contexto debe entenderse la lámina (en que se re- dibuja una figura de Antonio Palomino) invitando a un certamen pictórico en la casa de José Mariano Navarro, contigua a

3. Italia y Francia en la pintura novohispana de la capital

Antes de señalar las rutas artísticas que enriquecieron la pintura del XVIII en la Nueva España, vale la pena reflexionar, aunque sea brevemente, acerca de algunos conceptos que implican la circulación de modelos visuales (que quizá podrían ampliarse para el estudio de las fuentes teóricas). Los pintores bien podían copiar otras obras, es decir, reproducir la mayoría de sus rasgos fundamentales, a veces casi sin cambios, en tanto que en otras añadían o quitaban elementos importantes para adaptarlas al mensaje que querían lograr, o al formato de su pieza. Otra posibilidad para la pintura, era usar un modelo como fuente de inspiración, introduciendo tales adaptaciones que incluso puede ser difícil reconocer su origen. Resulta más difícil aún interpretar si copiar o adaptar una obra de alguien más acusaba una influencia en quien la usaba como inspiración, es decir, un cambio o influjo que podía reflejarse incluso cuando hacía obras originales. Presupongo que los pintores novohispanos del XVIII vieron en las obras y teorías europeas productos a copiar, adaptar, y adoptar de manera introspectiva.

A través de grabados y seguramente copias pictóricas, un grupo de artistas italianos de la segunda mitad del siglo XVII fue conocido y admirado en la Nueva España por los artífices del pincel del XVIII. Tenían en común con la estética de Bartolomé Esteban Murillo la búsqueda de suavidad, dulzura y naturalismo, así como un cierto clasicismo sereno y sencillo. Uno de los modelos más socorridos, en particular por el pintor José de Ibarra (1685-1756), fue la Inmaculada que pintó Carlo Maratti para la iglesia de Santa María in Via Lata, en Roma, repetida por el italiano en otros lienzos y grabada varias veces.[23] Ibarra no la copió exactamente, pero el tipo iconográfico, hasta entonces poco común, le sirvió para componer varios lienzos, como la *Inmaculada con canónigos* de la Catedral de Puebla (1732), una en el templo franciscano de Guanajuato y la *Inmaculada* del Museo de América, a la que añadió emblemas. **(fig. 1)** Las diferentes interpretaciones a veces se alejan de los grabados, mostrando una actitud crítica ante sus fuentes. En otra de las pinturas para la Catedral poblana, Ibarra tomó también un modelo de Maratti, que representó como un grabado que sostiene el Niño

la Casa de Moneda, en 1771. Efraín Castro Morales, "Un grabado neoclásico", Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas 33 (1964): 107-111. Acerca de la importancia del dibujo como medio para la enseñanza, se publicó una obra que lo justificó como base para todos los oficios, fundándose en una revisión exhaustiva de la teoría pictórica española: Pedro Rodríguez Campomanes, *Discurso sobre la educación popular de los artesanos, y su fomento* (Madrid: Imprenta de D. Antonio de Sancha, 1775). Éste texto sería citado en adelante como fundamento para la apertura de una academia real de bellas artes en Nueva España. Sin embargo desde las fechas en que se realizaron estos concursos pictóricos de la Casa de Moneda, la fundación de una academia les parecía necesaria a sus funcionarios. Karina Flores ha estudiado los documentos con mayor profundidad, así como nuevos papeles en torno a este caso. Agradezco infinitamente su gentileza por compartirlos conmigo.

[23] Héctor H. Schenone, *Santa María* (Buenos Aires: Editorial de la Universidad Católica Argentina, 2008), 52-55. Schenone señala también que esta iconografía se difundió en Italia pero menos en España, en donde se le llamó "Inmaculada romana" o "Inmaculada franciscana". Maratti de hecho pintó varias versiones de esta Inmaculada, una de ellas en formato oval, para la capilla Di Sant'Isidoro a Capo le Case, en Roma, que estaba dedicada al santo español san Isidoro.

Jesús, evidenciando que la estampa estaba bien aceptada como forma de difusión devocional.

Varias pinturas italianas, en especial de Carlo Dolci (1616-1686) y Giovanni Battista Salvi, Il Sassoferrato (1609-1685), también fueron usualmente copiadas o tomadas como modelo en la Nueva España, a veces alcanzando desarrollos incluso inesperados.[24] En particular gustaron mucho las vírgenes dolorosas, por lo que Ibarra y sus colegas novohispanos realizaron múltiples versiones añadiendo elementos que enfatizan los símbolos o la narración, como el puñal y los clavos. De ellas se conocen grabados más bien tardíos, por lo que debieron circular pinturas, quizá de pequeño formato, de origen europeo. **(fig. 2)**

Otras obras y modelos italianos fueron copiados en la pintura novohispana, aunque falta un análisis más profundo de los alcances de esta influencia y los caminos por los que llegaban. Los jesuitas y sus redes bien habrían podido ser una vía de circulación importante, como lo ha mostrado Luisa Elena Alcalá en la compra de ciertos colores y materiales.[25] Quizá por algún encargo puntual también llegaban libros, como la exclusiva edición napolitana de las *Antichità di Ercolano esposte*, en cuyo tomo segundo de 1759 apareció el grabado de Camilo Paderni que tomó Miguel Cabrera como modelo para un retrato del rey de 1760 en el colegio de las Vizcaínas. Los libros debieron estar al alcance de comitentes y pintores novohispanos, como también prueba la traducción de *El Arte Maestra*.

El arte académico francés fue otra influencia constante y significativa en la pintura virreinal del XVIII.[26] Dado que los artífices franceses solían viajar a Italia a completar su formación, existen confluencias con sus presupuestos artísticos. El gran prestigio artístico de la Academia francesa se había reconocido incluso en Roma, dada la modernidad de sus planes de estudio y el apoyo real con el que contaba.[27] Uno de los pintores que participó en su fundación y organización fue Charles Le Brun (1619-1690), que además difundió sus teorías artísticas por medio de conferencias en la Academia, y grabados a partir de obras y dibujos. En particular su método de representación de las pasiones del alma (1668), tuvo una enorme influencia

[24] Hay que tomar en cuenta, por supuesto, que las obras de estos pintores italianos, y algunos contemporáneos franceses que fueron a Italia, acudieron constantemente a modelos de Guido Reni (1575-1642) para la creación de sus propias pinturas.
[25] Luisa Elena Alcalá, "De compras por Europa. Procuradores jesuitas y cultura material en Nueva España", Goya 318, (2007): 141-158.
[26] Para su influencia en España véase, por ejemplo, Juan José Luna Fernández, "Hipótesis y realidad de la pintura francesa en la corte de España durante el reinado de Felipe V", en *El arte en la corte de Felipe V*, Miguel Morán Turina, ed. cat. exp. (Madrid: Fundación Caja Madrid, Patrimonio Nacional, Museo Nacional del Prado, 2002), 157-172.
[27] Nikolaus Pevsner, *Las Academias de arte* (Madrid: Cátedra, 1982); Yves Bottineau, *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1986); Claude Bédat, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808). Contribución al estudio de las influencias estilísticas y de la mentalidad artística en la España del siglo XVIII* (Madrid: Fundación Universitaria, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1989).

en la figuración de las emociones entre los pintores.[28] La sistematización que propuso, y su pronta adaptación por varios artífices del buril, logró una efectiva y pronta difusión. Hacia 1750 había aproximadamente una quincena de ediciones con variantes,[29] a las que se sumaron adaptaciones o copias, como la versión que hizo fray Matías de Irala, retomando aparentemente tanto la edición de Testelin como la de Audrán.[30] Así, la influencia de la teoría de Le Brun se sumó a otras aportaciones artísticas múltiples para producir un nuevo tipo de narratividad, basada en la representación del cuerpo y la expresión facial franca y emotiva. **(fig. 3)**

Es mi opinión que los pintores, y quizá algunos escultores novohispanos del siglo XVIII, congregados en las academias pictóricas independientes, utilizaron los grabados y la teoría de estas publicaciones, incluso tomando en cuenta que a veces es imposible distinguir si las obras se inspiraron en las estampas lebrunianas o directamente en aquellas que a su vez influyeron al francés.[31] Tres ideas me llevan a tal afirmación. En primer lugar, algunas "cabezas terminadas", como designó Jennifer Montagu a los diseños que presentan caracterización de género y detalles, fueron copiadas en las pinturas novohispanas. Por otro lado, los pintores de este círculo ampliaron enormemente la gama gestual de sus personajes para lograr una efectividad narrativa, en consecuencia con las teorías que fundamentaban la defensa de la pintura como arte liberal.[32] En tercer lugar, como ejemplificaré adelante, también conocieron y usaron grabados tomados del pintor del rey francés, complementando el entendimiento de su teoría de las expresiones.

La circulación de textos y modelos entre los pintores han sido estudiadas a través de sus inventarios de bienes, que desgraciadamente para la Nueva España permanecen perdidos casi en su totalidad. Sin embargo, los pocos

[28] Si bien sus teorías no eran completamente originales, y coincidían en parte con modelos artísticos anteriores, alcanzaron gran éxito, quizá por su capacidad de síntesis.

[29] La primera edición que utilizó el manuscrito de la *Conferencia de las expresiones*… fue un resumen titulado *Sentiments des plus habiles peintres*, realizado por Henri Testelin y editado en la Haya, en 1693. En esta primera versión no se incluyeron diagramas, añadidos tan pronto como 1696. Ese mismo año se publicó por primera vez la versión de Sebastian Le Clerc, *Caractères des passions*, que por lo menos tuvo, hasta 1889, 14 ediciones con ciertas diferencias. En 1698 salió la primera versión de Bernard Picart, que tomó varios grabados de las ediciones de Testelin y de Le Clerc, y que contó con 18 versiones, si se incluyen dos del siglo XX. Quizá de todas las ediciones de la *Conferencia*, la de Picart fue la que más estampas tuvo (41 en la edición francesa y sus derivaciones, ó 54, las de la edición inglesa, de 1701). Por su parte, la versión de Jean Audran, *Expressions des passions de l'Áme*… de 1727, publicó sólo 20 cabezas terminadas, de gran calidad, acompañadas de una versión del texto bastante reducida. Existen 16 reimpresiones de Audran, hasta 1894. Mues "El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados" (Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de México, 2009), 299.

[30] F. Matías de Irala, *Método sucinto y compendioso de cinco simetrías apropiadas a las cinco órdenes de arquitectura y adornada con otras reglas útiles*, 1739.

[31] Jennifer Montagu, *The Expression of the Passions* (New Haven: Yale University Press, 1994); y Montagu, "The Theory of the Musical Modes in the Académie Royale de Peinture et de Sculpture", Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 55 (1992): 233-248. Para su influencia en Nueva España, véase: Mues, *El pintor novohispano*, 279-367.

[32] Este interés por la representación de las pasiones es aún más evidente cuando se compara la gestualidad facial de artistas novohispanos anteriores que concentraron sus esfuerzos en otros recursos plásticos.

conservados evidencian la difusión de estampas, pinturas y libros. En el caso de Miguel Cabrera, es palpable el ambiente intelectual en el que se movía.[33] Poseía una notable cantidad de imágenes, probablemente muchas no realizadas por él (algunas se describen como "viejas"), en variados soportes como tela, madera, lámina, con estuches de caña para desplegarse (kakemonos), y biombos. Entre ellas se mencionan obras de los pintores flamencos del XVII como Antonio Van Dyck (1599-1641), del que también se enlista un libro, posiblemente su libro de retratos o *Iconografía*; así como dos escenas pequeñas y cotidianas de David Teniers, [34] seguramente relacionadas con la pintura de castas, género practicado magistralmente por Cabrera.[35]

Aunque pocas son las veces que se identifican los autores de las pinturas, hay dos entradas que señalan al pintor Juan Rodríguez Juárez, quizá por su reconocido prestigio. Poseía un lienzo de dos tercias de vara, que representaban a san Cristóbal y a santa Gertrudis, así como otros "bosquejos" del mismo pintor del juego de visvis [*sic*], lo que también amplía el tipo de obras que realizaban los artífices. [36] La mención específica a "bosquejos" reporta interés, ya que se conocen pocas referencias novohispanas al dibujo como parte del proceso creativo.

El inventario refiere también a varios conjuntos de grabados, imposibles de identificar plenamente con las descripciones realizadas, por ejemplo: "125. *Item*, ciento veintidós retratos, cabezas y medios cuerpos a dos reales cada uno, 30 pesos 4 reales"[37] y "202. *Item*, un libro en pasta de mas de un cuarto, con ciento cincuenta estampas de varias figuras estantes y demás, en diez y ocho pesos 6 reales". [38] Cabrera tenía también varias

[33] Publicado por Guillermo Tovar de Teresa. *Miguel Cabrera, pintor de cámara de la Reina Celestial*, (México: InverMéxico, 1995), 269-294. Para el caso español, véase: Benito Navarrete Prieto, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas* (Madrid: Fundación de Apoyo para la Historia del Arte Hispánico, 1998).

[34] Ya que hay dos pintores, padre e hijo con el mismo nombre, es imposible saber de cuál se trata. David Teniers "El Viejo" (1582-1649); David Teniers "El joven" (1610-1690).

[35] Tovar, Miguel Cabrera, 4, 21, 27, 272, 23.

[36]Ibídem, 275, entradas 91 y 92. El visvis, o "…bisbís (o biribí) es un juego de apuestas en un tablero de 70 casillas. El banquero saca un número y el jugador que apostó dicho número es el que gana. El bisbís fue un entretenimiento común de la clase alta. Se alude a este juego en El hombre de mundo (Acto I esc. 7) de Ventura de la Vega". Jean- Louis Picoche. "Los juegos de la sociedad española romántica", *Romanticismo, actas de V Congreso: La sonrisa romántica*, Nápoles 1-3 de abril de 1993 (Madrid: 1995),177-186, especial 179.

[37] En: Tovar, Miguel Cabrera, 276.

[38] Transcribo aquí las referencias del inventario que mencionan otras estampas encuadernadas, valuadas por Juan Patricio Morlete como "libros tocantes a pintura": "203. Item, otro dicho de más de folio, encuadernado en pergamino doble, con ciento veintiséis estampas, en veinticinco pesos; 204. Item, otro dicho de poco más de cuarta, de máquinas, forrado en pergamino, con treinta y ocho estampas, en siete pesos. 205. Item, otro dicho de a folio, con varias frutas y otras estampas que todas hacen ciento y una, de media pasta, en dieciocho pesos; 207. Ítem, una biblia de a folio, en asa blanca, con doscientas diez fojas y en cada una cuatro estampas, en trina pesos; 208, item, un libro de a folio en pasta blanca, con ochenta estampas en ocho pesos, 209. Item, otro dicho de a folio en pasta blanca, con ciento sesenta y tres estampas, en veinticinco pesos; 211. Ítem, dos libros en pasta, con todas las estampas del año, que hacen trecientos sesenta y seis, en veinticinco pesos; 212. Item, varios estados de distintas estampas, en los que se contienen en número y precio en cincuenta y un pesos, cuatro y medio reales". Ibídem, 278-279.

esculturas “en blanco” quizá para realizar policromías, y un par de figuras en cera, tal vez modelos o bocetos.

Otras entradas muestran interés en el arte francés y en particular en la obra de Charles Le Brun. Quizá aquella que señala “75. *Item*, un retrato de una vara, del pintor del rey, en seis pesos”,[39] se refiera a una efigie del artista francés, pues su iconografía como pintor del rey era muy conocida. Considero especialmente importantes dos menciones: “41. Item. La historia de Alejandro, compuesta de cinco lienzos, tres en bastidores y dos sueltos, en veinticinco pesos”, probablemente de mano del propio Cabrera, y su fuente grabada “101. *Item*. ocho estampas del Juego de Alejandro, con sus marcos, en diez pesos”.[40] No cabe duda, como veremos adelante, que se trata de las estampas de *Alejandro* que se realizaron a partir de la obra de Le Brun.

Quisiera mencionar algunos libros de arte, entre bastantes de carácter religioso, que poseía este artífice: los dos tomos de Palomino (en 15 pesos); “en octavo, Barqui, Sobre la Escultura y Pintura” (en dos reales); el referido de Van Dyck (“de a folio, en pasta” por 40 pesos); y los dos tomos de las perspectivas del padre Andrea Pozzo (1642-1709) (en 55 pesos).[41] Ha podido comprobarse que varios pintores de este círculo leyeron y citaron a Palomino, así como que usaron estampas de la Iconografía de Van Dyck. Recientemente se ha sugerido que Cabrera siguió los consejos del padre Pozzo para pintar sus murales en el templo jesuita de Tepotzotlán, en particular la utilización de cuadrículas para dibujar.[42] Hasta el momento no se ha estudiado la importancia que pudo tener el tratado de Benedetto Varchi (1503-1565) en la Nueva España, pero es probable que se tratara de la edición realizada en 1753 por Felipe Castro, escultor académico, dato que se relaciona con el interés que tenían los pintores novohispanos en la Academia de San Fernando y su entorno.[43] También es significativa su presencia en la biblioteca del autor, ya que sabemos que Cabrera participó en la realización de retablos y esculturas.

Me interesa destacar que las academias independientes de los pintores de la capital novohispana pudieron ser ambientes propicios en los que se materializaban las influencias teóricas y pictóricas a través del estudio

[39] En Ibídem 274.
[40] Ibídem, 217; 275.
[41] Se trata de las entradas 210, 283, 200 y 208, respectivamente. En: Tovar, Miguel Cabrera, 278, 284.
[42] Verónica Zaragoza. *Miguel Cabrera. Las tramas de la creación*, Catálogo de exposición, 7 de noviembre 2015 al 21 de febrero 2016, (México: Museo Nacional del Virreinato/ INAH, 2015), 19-20.
[43] Benedetto Varchi. *Lección que hizo Benedicto Varqui en la Academia florentina en tercer domingo de Quaresma del año 1546. Sobre la primacía de las artes, y qual sea más noble, la escultura o la pintura. Con una carta de Michael Angelo Buonarroti, y otras de los más célebres pintores y escultores de su tiempo sobre el mismo asumpto*. Traducidas del italiano por don Phelipe de Castro, primer escultor de Cámara de S.M. director principal de la escultura del nuevo real palacio, director de la Academia de S. Fernando de las tres bellas artes, académico romano y florentino, y entre los arcades de Roma Gallesio Libadico. Quien lo dedica al excmo. señor don Joseph de Carvajal y Lancaster, etc., Madrid, en la imprenta de don Antonio Bieco, 1753.

de libros y repertorios grabados que debieron compartir.[44] Algunos de éstos debieron ser difíciles de conseguir (según se desprende de los precios, datación y tirajes). En este sentido, se ha identificado la utilización de varios grabados franceses de Simon Vouet (1590-1649), Nicolás Poussin (1594-1665), Pierre Mignard (1612-1695), Henri Testelin (1616–1695), Simeon Thomassin (1655-1733), Claude-Joseph Vernet (1714–1789) y otros pintores de la academia francesa en la obra de distintos artistas, tanto en la ciudad de México como en Puebla. Es importante señalar que los dos juegos de lienzos que realizó Juan Patricio Morlete Ruiz (1713-1772) copiando los puertos franceses de los enormes grabados de Vernet, se hicieron para enviarse a Europa.[45]

Como mencioné, los grabados de las *Batallas de Alejandro Magno* fueron muy gustados y sirvieron de base en pinturas de distintas temáticas. Las escenas se pintaron por Le Brun entre 1662 y 1673 y fueron grabadas por varios artífices del buril en distintas fechas cercanas.[46] Las primeras versiones fueron realizadas por Gérard Audrán (1640-1703) y Gérard Edelinck (1640-1707), luego por Bernard Picart (1673-1733), y en tamaños más modestos por Jean Audrán (1667-1756). Los primeros juegos llegaron a alcanzar tamaños realmente importantes. Incluso las emisiones más pequeñas de los mismos grabados, no resultaban abundantes o fáciles de conseguir. En afán de cuidar la calidad de los grabados, Le Brun solicitó un privilegio real para que sólo con permiso pudieran sacarse más versiones de los mismos y no se hicieran malas copias de su trabajo, tratando de aminorar la posibilidad de que malos grabadores denostaran su prestigio.[47] Juan Patricio Morlete Ruiz copió, con algunas modificaciones, seis de las escenas (Colección del Banco de México), pero se conservan otras dos que debieron ser de otra serie (Museo de Arte e Historia de León Guanajuato). Al parecer Morlete fue un copista reconocido de obras francesas.[48]

Miguel Cabrera también realizó varias pinturas que recurrieron a estas estampas como fuentes de inspiración para sus obras. En ocasiones el préstamo de cuerpos desnudos, generalmente retorcidos y dolientes, o de malvados que los atacan, resultaron de gran interés para Cabrera, consiguiendo con ellas narraciones visuales claras, emotivas y efectivas. El *Martirio de San Sebastián*, en Santa Prisca de Taxco, ejemplifica cómo el pintor combinó varios modelos, entre ellos detalles puntuales de cuerpos lebrunianos. **(fig. 4)**

---

[44] Mues, *La libertad del pincel,* 239-317.

[45] Ver el documental "Juan Patricio Morlete Ruiz: Conservation of the Ports of France", producido por Joseph Fronek, Ilona Katzew y Bianca May, Los Angeles County Museum of Art (2013).

[46] Sobre estos grabados, véase Louis Marchesano y Christian Michel, eds., *Printing the Grand Manner: Charles Le Brun and Monumental Prints in the Age of Louis XIV*, cat. exp. (Los Angeles: Getty Publications, 2010).

[47] Ibídem, p. 40.

[48] Como un ejemplo del uso de estas estampas, véase: Paula Mues Orts, "Imágenes de martirio, modelo de salvación: el apostolado del templo de La Santísima de México", Boletín de Monumentos Históricos 24, 3a época (2012): 117-140.

Como muestra de la fusión entre una fuente textual y una visual, quisiera centrarme en el *San Ignacio herido en la batalla de Pamplona*, de Miguel Cabrera, perteneciente a una serie para la Casa Profesa, (1753). La narración textual se tomó del libro del padre Francisco García, *Vida, virtudes, y milagros* del santo, aparecido originalmente en 1685 y que tenía el pintor en su biblioteca.[49] Según Verónica Zaragoza, este texto se caracterizaba por incluir detalles vívidos que resaltaban las virtudes de Ignacio, muchos de ellos reconocibles en las obras de Cabrera, por lo que tuvo gran aceptación tanto entre jesuitas como entre fieles. Por su accesibilidad la elección de la fuente es lógica, pese a que existían ya hagiografías del santo consideradas "más modernas" y críticas.

La narración del padre García de esta escena, pudo haber influido en detalles y cuestiones emotivas que Cabrera tradujo a su obra:

> *Los Franceses picados de que tan pocos Soldados se resistiessen a todo un Exército vitorioso, batian por una parte el Castillo con cañones, reforçados, sin cessar un punto, por otra aplicaban escalas para ganar el muro; y Ignacio, como un nuevo Marte, acudía a todas partes a dar aliento a los soldados, exponiéndose al mayor peligro por quitarles el temor; mas una vala de cañón dio en aquella parte del muro, donde Ignacio valerosamente peleaba, la qual le desgarretó la pierna derecha, y casi desmenuzó los huessos de la canilla, y una piedra que resurtió del muro con la fuerça de la pelota, le hirió la pierna izquierda; y con estas dos heridas cayó en tierra, y con él cayeron los ánimos de todos, que desconfiados de poderse defender, entregaron luego la Fortaleza a los Franceses a veinte de mayo de mil quinientos y veinte y uno, segundo día de la Pascua de Pentecostés, de particular devoción para los amadores del santo, que le llaman de la conversión, por la ocasión que dio cabida a la nueva vida, y altura de perfección a que Dios le levantó, y día recomendado del mismo santo, que apareciendo desde el cielo a un hijo suyo, le dijo tuviesse en veneración este día, por memoria de su conversión.*[50]

Cabrera además tenía antecedentes plásticos directos sobre esta representación. Uno de ellos fue la *Vida en imágenes de San Ignacio de Loyola* de Barbé y Peter Paul Rubens. A primera mirada, la pintura se representó de manera bastante similar al grabado, sobre todo en la sección castillo asediado, aunque es probable que hubiese recibido la petición de incluir detalles como el cañón que le rompió la pierna al santo.

Si bien es probable que fueran los mismos patrocinadores quienes sugirieron el libro de García como fuente, parece improbable, prácticamente

[49] Verónica Zaragoza. *Vida de san Ignacio de Loyola (1757), serie pictórica de la Casa Profesa de México. Estudio y catálogo*, (Tesis de Maestría, Universidad Iberoamericana, 2012), 60. Es imposible, sin embargo, saber si el libro llegó a la biblioteca del pintor debido a la comisión de la pieza, o por otras vías.
[50] Citado en: Zaragoza, *Vida de San Ignacio*, 78.

descartable, que los jesuitas eligieran las formas de representación o soluciones plásticas que siguió el pintor. Cabrera seleccionó figuras de al menos dos grabados de las batallas de Alejandro para componer su obra. **(fig. 5)** Sustituyó a Poro herido por Ignacio, cargado por sus colegas, en una especie de reacomodo de figuras. Varios de los detalles parecen coincidir, sin embargo, con otra de las estampas de la serie, *La batalla de Arbella*, como los personajes arriba de las torres. El pintor realizó una muy efectiva mezcla de elementos, que dieron como resultado una composición original, que representó la narración tradicional, y el lenguaje moderno de la narratividad pictórica.

4. Intereses compartidos, paralelismos y circulación

A manera de propuesta, para ser indagada con precisión en el futuro, quisiera señalar la posibilidad de que en España el escultor murciano Francisco Salzillo (1707-1783), utilizara también algunos de los modelos comunes en el ámbito pictórico novohispano, con intencionalidades similares. Advierto que no me guiaré por el texto de Jonathan Brown con el que introdujo al catálogo de Cristóbal de Villalpando (1997) realizado por Juan Gutiérrez Haces, Pedro Ángeles, Clara Bargellini y Rogelio Ruiz Gomar, en el que comparaba el desarrollo de la pintura de Murcia con la capital novohispana del siglo XVII.[51] Brown detectaba condiciones de producción pictórica periféricas en ambos casos, causando una polémica no escrita entre académicos mexicanos. Considero cuestionables varios de sus parámetros de comparación entre Murcia y la “Nueva España” (toda ella), como sus capacidades de patrocinio, el papel económico que jugaban en la monarquía o la "enorme distancia" de ambas con la corte. Creo que el autor, en un afán de introducir los conceptos de este modelo metodológico, dejó de lado las particulares y muy complejas dinámicas sociales del virreinato novohispano. Parto asimismo de la idea de que el siglo XVIII presenta un panorama diferente al del XVII que menciona el autor. La ciudad de México, así como quizá la de Puebla, fueron centros productores de arte en el siglo XVIII, exportando obras tanto al interior de la Nueva España, como a Europa. Por ello muchas de las firmas de los artífices de la capital se acompañaban de un “hecho en México”.

Mi interés en Francisco Salzillo no es ejemplificar desarrollos "periféricos", sino plantear posibles situaciones paralelas en lo que se refiere a la circulación de modelos y fuentes de inspiración, originadas en la pretensión durante el siglo XVIII de seguir una estética más global, en su afán por competir con producciones de otras regiones del mundo, y que en Nueva España había significado desarrollar herramientas plásticas nuevas, en pos de una mejor narratividad. Creo que la obra de Salzillo ilustra varias de estas ideas en su propio contexto.[52]

---

[51] Jonathan Brown, “Cristóbal de Villalpando y la pintura barroca española”, en *Cristóbal de Villalpando c. 1649-1714*, Gutiérrez Haces, Juana, Pedro Ángeles, Clara Bargellini, Rogelio Ruiz Gomar. (México; Fomento Cultural Banamex, 1997), 23-27.

[52] Por razones de espacio en este texto, reduciré los ejemplos visuales a ciertos detalles de pocas obras, pero no he olvidado que en las esculturas el punto de vista del espectador varía

Como Cristóbal Belda Navarro planteó en su libro *La "ingenuidad" de las artes en la España del siglo XVIII* (1993), en Murcia se buscó defender a las artes como liberales principalmente en esa centuria, acciones en las que Salzillo tuvo una actuación significativa.[53] El autor relata cómo primero los pintores pidieron que se les considerara artistas liberales, lo que les fue negado por el ayuntamiento para seguir cobrando sus impuestos (1719). Más tarde los alarifes consiguieron un pago de gracia y cierta afirmación laboral (1736), y posteriormente varios escultores, entre ellos Salzillo, buscaron el reconocimiento de la liberalidad de su profesión para que se les eximiera de las listas de leva, lo que se sumó un pleito de todos los pintores pidiendo nuevamente su reconocimiento, concedido finalmente a todas las artes (1743/44-1752).[54]

Según Ceán Bermúdez, Salzillo fundó una academia independiente de dibujo hacia 1763, en la que "…concurrían los jóvenes por las noches a estudiar principios, a dibuxar modelos y también el natural, pagando él la mayor parte de los gastos".[55] Mejor documentada está su actuación como director y enseñante de dibujo, en la Sociedad Económica de Amigos del País a partir de 1779.[56] Salzillo, por lo tanto, fue un artista capaz de argumentar teóricamente, y responder plásticamente a una situación social compleja y cambiante. Recuérdese lo que ocurría en México en paralelo en el mismo sentido. Sin ser iguales, los caminos por los que se buscó el reconocimiento artístico, tienen características similares: se trabajaba legalmente, usando la teoría pictórica como aliada, y se actuaba en grupo. Los líderes de éstos fueron artífices reconocidos que buscaron apoyo de patronos destacados y que lograron utilizar la escritura para sus fines. En el caso de Murcia los pleitos se presentaron ante el cabildo de la ciudad, en tanto que en la ciudad de México algunas peticiones se hicieron directamente al virrey, quien involucró al Ayuntamiento.

La gran calidad de los conjuntos escultóricos y obras aisladas de Francisco Salzillo ha dado pie a numerosos artículos, libros especializados, exposiciones y catálogos. Los investigadores han interpretado su obra de diversas maneras, discutido varias veces atribuciones de piezas importantes y documentado otras. Se ha destacado la posición de Murcia como puerta al Mediterráneo, la relación del escultor por vía paterna con Italia, en particular con Nápoles, la importancia de artistas de Valladolid y Francia en la región. Belda Navarro, uno de sus estudiosos más destacados, escribió:

---

la percepción de las mismas, por lo que es importante tomar en cuenta varios ángulos de las piezas. Entre paréntesis remitiré a otros ejemplos no ilustrados.

[53] Cristóbal Belda Navarro. *La "ingenuidad" de las artes en la España del s. XVIII*, (Murcia: Real Academia Alfonso X El Sabio, 1993).

[54] Contrariamente en la Nueva España, varios artífices buscaron una carrera militar, por lo menos en algún momento, en busca de prestigio, asunto que debe indagarse más puntualmente.

[55] Citado en Germán Ramallo Asensio. *Francisco Salzillo escultor (1707-1788)* (Madrid: Ars Hispanica, 2007), 64.

[56] *Ibídem*, 65.

> *El tema de las fuentes de inspiración es de gran interés para la Historia del Arte. Con él se trata de explicar los aspectos creativos de un artista, la difusión formal de muchas soluciones compositivas, los cuadros de influencias y el vehículo de relación existente entre él y otras obras lejanas en el tiempo y el espacio, fenómeno frecuente y común que confirma los lazos internacionales de un artista y el prestigio de su obra. Por lo que se refiere a Francisco Salzillo este problema ha constituido una antigua preocupación, si bien la historiografía tradicional se ha debatido entre dos grandes cuestiones: la de quienes intentaban rastrear las fuentes y el origen de su escultura y la de quiénes veían su mayor mérito en la falta de ejemplos consistentes para plantear una mínima relación. Era la aspiración romántica del genio aislado y espontáneo*.[57]

En afán de evitar verlo justamente como un genio en solitario, Belda y otros investigadores han relacionado sus obras con sus contemporáneos, antecedentes escultóricos y algunos grabados. Es el caso de la identificación que realizó Belda de la figura de san Pedro en su conjunto de la *Oración en el huerto*, como inspirada parcialmente en una estampa de Hieronimus Wierx (1553-1619). La realización de bocetos permitió a Salzillo y sus contemporáneos ser partícipes de prácticas artísticas cultas, en las que se consideraba fundamental el pensamiento y la creatividad antes que la práctica. Pero también la teoría alentaba la búsqueda de modelos adecuados, grabados o pictóricos, que permitían a los artistas relacionarse entre ellos y con soluciones compositivas o iconográficas consagradas.

En mi opinión Salzillo recurrió a modelos italianos más allá de los napolitanos como el de Maratti, tan usado por José de Ibarra en fechas cercanas, y que debió inspirar un dibujo y una escultura para la iglesia de san Miguel de Murcia. **(fig. 6)** Se trata de un grabado firmado en 1738 por Salzillo, en el que se identifica la imagen como *Virgen del Patrocinio* en un impreso granadino. Pese a que el escultor hizo suyo el modelo iconográfico y cambió la advocación, es perfectamente reconocible la inspiración en Marratti. Salzillo realizó, como en otras ocasiones, una buena traducción plástica de la estampa al modelado y la madera, proceso complejo que permitía asimilar pero también crear, pues el escultor debía entender cómo manejar los múltiples perfiles a partir de una idea bidimensional.[58]

Creo también que su obra se relaciona con la teoría y los grabados de Charles Le Brun y el ambiente del academicismo francés. Por ejemplo, la proximidad física entre el ángel y Cristo en el paso de la *Oración en el huerto* puede rastrearse en distintos grabados franceses que alteraron el apartamiento tradicional entre ambas figuras que así lo representaron, provocando una mayor intimidad y evocación sentimental. Una modificación

[57] Belda Navarro, "Fuentes Iconográficas y de inspiración en la escultura de Francisco Salzillo", Conferencia 1968, publicado IMAFRONTE 2, (1986):102.
[58] Juan Bordes, "Copiar para crear, del grabado al modelado", en *Copia e Invención. Modelos, réplicas series y citas en la escultura europea*, Gil Carazo, Ana, coord. (Valladolid: Museo Nacional de Escultura), 87-103.

iconográfica similar se observa en representaciones novohispanas contemporáneas. **(fig. 7)** Pero más allá de la composición, me parece probable que Salzillo también hubiera visto los grabados de las pasiones del alma, pues hay mucha cercanía entre algunas cabezas y sus obras.

Quiero reiterar que la teoría de las pasiones temporales de Le Brun coincidió con otras propuestas que desarrollaron la gestualidad facial, por lo que ciertamente estas cercanías podrían tratarse de coincidencias. Sin embargo, considero que el escultor murciano pudo interesarse en la sistematización de la gestualidad que propuso el francés, y que seguramente tuvo oportunidad de ver algunas de sus versiones grabadas. **(fig. 8)** En efecto, en varias de sus obras hay similitudes entre las expresiones, adaptadas a la tridimensionalidad, y las estampas francesas.

Mi intención ha sido, realizar una historia del arte más integral, al incorporar elementos de comparación desde las coordenadas artísticas de creación y recepción. Me interesa la circulación y difusión de las ideas, y los medios por los que éstas llegaban: libros, copias pictóricas, y estampas como modelos plásticos; la circulación de éstos entre pintores y escultores, y sus clientes. Pero ¿Podemos considerar las estampas o libros como medios de difusión de pensamientos? Supongo que sí, pero que no en sí mismas, sino como parte de formas de socialización. Cómo Roger Chartier reclamaba para los libros, no se trataba sólo del tamaño, tipografía, y valor de los mismos, sino de las prácticas asociadas a su lectura.[59] Si bien estamos lejos de saber cómo se recibían o vivían las estampas, pinturas y esculturas, los caminos y éxito que tuvieron en su difusión, plantean vías de interpretación. Para ello será fundamental seguir las huellas que nos dejan estos rastros, e indagar en las intenciones de sus usuarios.

[59] Roger Chartier, *El mundo como representación* (Barcelona: Gedisa, 1995), 50-56.

APÉNDICE. IMÁGENES

Fig. 1. Anónimo italiano, después de Carlo Maratti. *Inmaculada*, siglo XVII (izquierda)- José de Ibarra*, Inmaculada Concepción con canónigos*, 1732, Catedral de Puebla, Puebla (centro)- José de Ibarra*. Inmaculada*, Museo de América, Madrid (derecha).

Fig.2. Carlo Dolci, *Mater Dolorosa*, Museo de Arte de Tokio (izquierda)- José de Ibarra, *Virgen Dolorosa*, Museo de las Vizcaínas (derecha).

Fig.3. Hanri Testelin, después Charles Le Brun, *Sentimens des plus Habiles Peintres sur la pratique de la plusieurs discours Accademique*, 1696, The Metropolitan Museum of Art, NYC (izquierda)- Fray Matías de Irala, *Método sucinto y compendioso de cinco simetrías*, 1739 (derecha)

Figura 4. Mosaico de la obra de Miguel Cabrera, *Martirio de san Sebastián*, Templo de Santa Prisca y san Sebastián, Taxco, con detalles de los grabados después de Charles Le Brun de Gérard Audrán. *Alejandro y Poro*; y *La batalla de Arbela*.

Figura 5. Miguel Cabrera, *San Ignacio herido en Pamplona*, Museo Nacional del Virreinato, originalmente para la Casa Profesa; y detalles de los grabados después de Charles Le Brun de Gérard Audrán. *Alejandro y Poro*; y *La batalla de Arbela*.

Fig.6. Francisco Salzillo, *Virgen del Patrocinio*, 1738, Museo de Salzillo, Murcia (izquierda)- Francisco Salzillo. *Virgen del Patrocino*, Iglesia de san Miguel, Murcia. Algunos autores la han atribuido a Nicolás (centro)- Jacob Frey, El Viejo, después Carlo Martti, *Interficiam draconem absque gladio,* Fine Arts Museums of San Francisco (derecha)

Fig.7. Francisco Salzillo*, Oración en el huerto*, Detalle, 1752, Museo de Salzillo, Murcia (izquierda)- José de Ibarra, *Oración en el huerto*, Catedral de Morelia, Michoacán (centro)- Miguel Cabrera, *Oración en el huerto*, Templo de la Profesa, Ciudad de México (derecha)

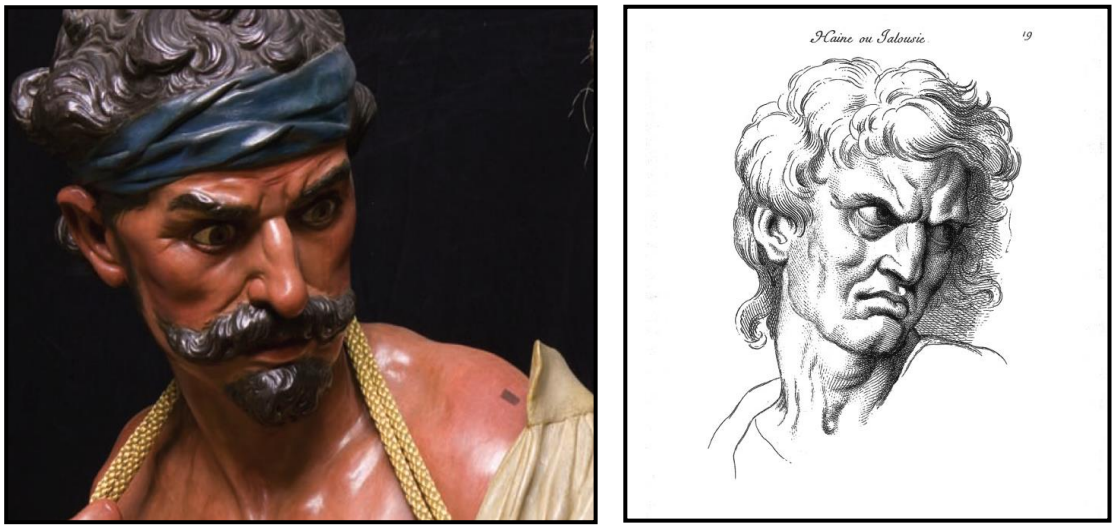

Figura 8. Francisco Salzillo. *La caída de Cristo*, detalle (izquierda)- Le Brun según Jean Audrán. El odio y los celos, en *Expressions des Paissons de L'Ame*. 1727 (derecha).